

## *Los Frutos de la Vanguardia Histórica*<sup>146</sup>

José Luis Bernal

En el mes de enero de 1924, fecha significativamente fronteriza con los límites de lo que llamaríamos la primera Vanguardia Histórica, Jorge Guillén, celado tras el seudónimo de Pedro Villa, publicó en *La libertad* dos interesantes artículos periodísticos sobre la situación poética española del momento.<sup>147</sup> Amén de la fiabilidad del juicio guilleniano, nos parece oportunísima la referencia por cuanto en su sola mención se entreveran varias de las circunstancias y características equívocas del periodo poético vanguardista al que pretendemos aproximarnos. De un lado, Guillén plantea la existencia en su panorama de una vieja guardia poética activa, que escolarmente ciframos en los llamados “maestros inmediatos” de la “Nueva poesía” y que jugaron un papel crucial en la ineluctable tarea vanguardista de romper, hasta icono-

---

<sup>145</sup> Cfr. R. J. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development*. Princeton: University Press, 1985; 47.

<sup>146</sup> Escritas y aun leídas estas páginas, en la Facultade de Humanidades de la Universidad de La Coruña en octubre de 1994, cae en mis manos la interesante y galvanizadora reseña de Guillermo Carnero a la edición facsimilar de *Ultra*, «Jugando a la pelota con la luna» (*Saber leer*, n.º. 78, octubre de 1994, pp. 4-5), cuyas primeras líneas llenan de razón las intenciones que me movieron a escribir este pequeño estudio, parcial aproximación a un campo necesitado de nuevas indagaciones.

clastamente, con lo anterior, —tradición de la ruptura de que hablara Octavio Paz—. De otro lado, Guillén encarna vivamente el conflicto de la difícil taxonomía que nos lleva a diferenciar “Vanguardia histórica” y “Grupo del 27”. Ciertamente los frutos de la vanguardia, si por ellos entendemos las fructificaciones poéticas perdurables de la primera vanguardia histórica, —más allá de la algarabía de las revistas y veladas y la precipitación de promesas incumplidas; más allá de la boutade y el gesto demoledor—, se nos escapan de las manos en una red compleja tramada de mixtificaciones, silencios, o realizaciones unipersonales (en un sentido a veces inverso al de la vanguardia unipersonal de Ramón Gómez de la Serna). Es como si los vanguardistas primeros y combativos, “per nativitatem” como los llamó de Torre, se hubieran inmerso a partir de 1922 en un exilio interior inevitable desde el punto de vista de la creación comunitaria vanguardista primera. De ahí que veamos cada vez más claro que la verdadera fructificación de la primera vanguardia histórica no es otra que la propia vanguardia del 27. En efecto, la contraposición tradición versus vanguardia, tan socorrida y útil, se debe completar con un viaje de ida y vuelta que nos obligue a hablar no sólo de la “tradición como vanguardia”, aspecto este ampliamente tratado,<sup>148</sup> sino también de la “vanguardia como tradición”. El resultado de esta abigarrada y vertiginosa dialéctica (hablamos, en realidad, de los años veinte) se nos muestra hialinamente en ejemplos paradójicamente tan conflictivos como el de Gerardo Diego: Vanguardista per nativitatem y miembro clave en la aglutinación que supuso el 27. Si nos acercamos a esos años nebulosos e infravalorados que incluyen no sólo la eclosión vanguardista, sino también el ocaso de su luz pirotécnica y la transición hacia el periodo pleno del 27, observamos que el conflicto “tradición versus vanguardia” se devana en la asimilación constante de la tradición como vanguardia y la vanguardia como tradición, más o menos armónica según los casos, siempre explicables, en último término, por la calidad y genialidad poética del escritor.

Poco después de escribir los artículos citados, sobre los que volveremos, Guillén le escribe a Gerardo Diego, a quien aun no conocía personalmente y trataba naturalmente de usted, una de las primeras cartas de las muchas que le escribiría en su vida, mas, sin embargo, reveladora ya para el clima intelectual de la época que nos interesa:

---

<sup>147</sup> Uno de ellos es el conocido “Poetas jóvenes”, *La Libertad*, Madrid, viernes, 25 de enero de 1924. [Recogidos por K. M. Sibbald en *Hacia “Cántico”*. *Escritos de los Años 20*, Barcelona, Ariel, 1980].

[J.G. a G. D.]

[Carta manuscrita]

Valladolid, 5 de febrero de 1924

Constitución, 12

A D. Gerardo Diego

Querido amigo: Ayer mañana, el “Escorzo de Góngora”.<sup>149</sup> Y hace unos días, las conversaciones con José María de Cossío, en las que reaparecían su nombre y sus hechos... Y antes, tantas cosas: *Soria, Imagen...*<sup>150</sup> Permítame, pues, que le llame ya amigo. Tenía deseos de escribirle nada más que para eso -para pasar de lo latente a lo explícito. Aunque esto de las generaciones es casi un mito, y casi una tontería, sin embargo, siento cada día más vivamente la convivencia con mis verdaderos contemporáneos. - Sí, creo en la contemporaneidad de los espíritus. Leyendo, atisbando su Góngora, me siento tan aludido que ¿cómo no expresarlo, cómo no sacar esta alusión a evidencia amistosa? Lo malo es que está usted en Gijón, y yo por aquí, y las cartas son insuficientes. No importa. Escríbame. Suyo muy devoto y muy de cerca <sup>151</sup>

Jorge Guillén.

[Carta inédita]

Ciertamente, es esa creencia en la “contemporaneidad” de que habla Guillén, —una contemporaneidad aunadora de Góngora, la tradición inmediata postsimbolista y la vanguardia combativa—, una de las claves que nos

---

<sup>148</sup> Cfr. La interesante visión de César Real Ramos en su artículo «El fin de la vanguardia histórica: La tradición como vanguardia en la Generación del 27» en *Dai Modernismi alle avanguardie*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991, pp. 163-171.

<sup>149</sup> Se refiere al artículo de Diego «Un escorzo de Góngora», publicado en la *Revista de Occidente* [nº VII, 1924, pp. 142-144].

<sup>150</sup> Libros de Diego publicados en 1923 y 1922 respectivamente. *Soria*, además, se publicó en la colección “Libros para amigos” de José María de Cossío. Vid. José Luis Bernal, *Estudio Bibliográfico de la Obra poética de Gerardo Diego*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1988, pp. 234-238.

<sup>151</sup> Resulta pertinentísimo para este primer acercamiento epistolar de Guillén a Diego, recordar el mencionado artículo “Poetas jóvenes” que el vallisoletano publica en la *La Libertad* de Madrid en enero de 1924, tan interesante, a su vez, para esas alusiones a la contemporaneidad de los espíritus poéticos de que se habla en la carta.

explica la cohesión libérrima del 27; pero esa “contemporaneidad” se alimenta en 1924 del proceso antes mencionado, presidido por la armonización de Tradición y Vanguardia. Después, la amistad haría el resto.

En el terreno de la creación y vida literaria *in fieri*, podemos comprobar lo que venimos mencionando en el ejemplo de revistas como *Cosmópolis* o *Alfar*, que Guillén etiqueta como revista de vanguardia (cfr. el papel diferente de la *Revista de occidente* a partir de 1923). Cuanto mejor conocemos la creación temprana de los autores del 27, más sentido cobra ese principio de “contemporaneidad”. Al margen de Juan Larrea y Gerardo Diego, ejemplos hialinos de la importancia de la vanguardia histórica en la madurez del 27, piénsese en Salinas, Dámaso (tras su seudónimo de Ángel Cándiz), Alexandre (tras su seudónimo Alejandro G. de Pruneda), Alberti, Guillén y Lorca.

Pero volvamos a Jorge Guillén y a sus panoramas de la poesía española de 1923, año lindero con el periodo que nos interesa, al que capciosamente llamamos, el de los “frutos de la vanguardia histórica”. Guillén cita en su breve panorama a Unamuno, Juan Ramón, y los hermanos Machado, entre los maestros mayores, sin embargo, sólo los dos primeros publicaron en 1923, y es Juan Ramón, para Guillén, la auténtica cima poética del año con *Belleza*. A decir verdad, desde 1917, fecha del *Diario*, libro crucial para la andadura de la “Nueva poesía española”, la cosecha no es abundante. Pensemos en las *Poesías completas* de Machado (1917) en *La pipa de Kif* de Valle (1919), *El cristo de Velázquez* de Unamuno (1920) o en *Ars moriendi* (1921), amén de las entregas en el mismo 1923 de Unamuno y Juan Ramón: *Rimas de dentro*, del primero y *Segunda antología de sus versos* y *Belleza*, del segundo. En realidad, de esta seleccionada gavilla, pocos textos sintonizaron claramente con la vanguardia que naciera circa 1919, salvo los citados de Juan Ramón y de Valle-Inclán. Paradójicamente, y como es bien sabido, no es un poeta en el sentido convencional la luminaria más señera para la vanguardia de la época, sino un prosista también muy poco convencional, nos referimos obviamente a Ramón Gómez de la Serna.

Seguidamente, cuando Guillén aplica su lupa a los llamados “Poetas jóvenes”, si reconociendo el riesgo y peligro de la falta de perspectiva de su juicio, destaca cuatro nombres. El primero es Salvador de Madariaga, cuyos *Romances de ciego*, en la más pura tradición del romancero viejo —es “la tradición clásica”, dice Guillén—, escapan obviamente de nuestros “frutos de la vanguardia”. El segundo es Antonio Espina y su *Signario*, que sí se instala en lo que Guillén llama la “tradición modernísima”. El tercero es Gerardo Diego, que, aunque se instala plenamente en la órbita de la vanguardia, lo

que publica en 1923 es la primera entrega de *Soria*, advirtiéndolo, pues, de su hibridismo libérrimo y de la compleja naturaleza de su edificio poético. Y el cuarto es Ramón de Basterra, con sus *Ubres luminosas* y *La sencillez de los seres*, donde se funden, según Guillén, tradición y vanguardia. Basterra, por entonces, tenía ya en su cartera otro libro de versos *Los labios del monte*, publicado como *La sencillez de los seres* en la madrileña casa editora Renacimiento, donde en 1924 publicaría *Vírgulo*. Todo ello hacía de Basterra un autor no solo prolífico sino considerado por su dominio de las formas clásicas y su diferenciada voz norteña; aunque el benévolo juicio guilleniano nos parezca exagerado desde el prisma de la vanguardia; no en vano, Gerardo Diego, al incluir a Basterra en la descafeinada segunda edición de la Antología de la editorial Signo en 1934, escribe como remate de la poética del bilbaíno: «en su estilo de poeta coinciden el barroquismo gongorino y calderoniano, con el didactismo económico y fabulista del siglo XVIII». <sup>152</sup>

Dejando a un lado el caso de Madariaga, y preteriendo el de Basterra, cuya poesía, pese al elogio guilleniano, transitó una órbita muy distinta a la de la vanguardia histórica y aun a la del propio 27, <sup>153</sup> sólo nos quedan de la delgada nómina del autor de *Cántico*, Espina y Gerardo Diego, “frutos”, por lo demás, bastantes heterodoxos. Pensemos en Antonio Espina, a quien afortunadamente se acaba de hacer mínima justicia aprovechando el centenario de su nacimiento. Sus relaciones con la poesía fueron fugaces, pues a partir

---

<sup>152</sup> Cito por la edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, pp. 364.

<sup>153</sup> Según el juicio de Gerardo Diego, Basterra no sintonizó plenamente con la joven poesía, razón por la que excluyó al poeta vasco, frente a la opinión de Guillén, de la primera Antología de 1932. En efecto Diego no se muerde la lengua en una carta manuscrita a Guillén de 29 de enero de 1931, a propósito de un comentario anterior del autor de *Cántico* sobre la oportuna inclusión de Basterra en la antología que preparaba Diego: «Respecto a Basterra, me acordé y dudé. Pero prescindo por una razón de unidad. Todos los incluidos coincidimos -de Juan Ramón abajo sobre todo- en creer en la Poesía, en hacer o intentar algo radicalmente distinto de la literatura. Sin otras preocupaciones que las anejas (que es todo lo contrario que las ajenas) a la Poesía: intensidad, expresión profunda o creación, desinterés, belleza o (Larrea) vitavirilidad. El pobre Basterra no tiene, que yo sepa, una poesía sin lastre de literatura, etnología, escitas, Pirineo, franciscanismo (o francisjammismo) etc. Es, sin duda un noble y alto retórico, un sibarita del ritmo, de la rima y del idioma, y esto le aproxima a algunos de nosotros, pero más a Valle-Inclán, a Rubén, al novecentismo. Basterra, como, por otro estilo, José del Río o Morales o Bacarisse o León Felipe son más o menos genuinos poetas. (Yo prefiero Basterra a M. Villa y Río me gusta tanto como Villalón). Pero no poetas de 1915-1930. Corresponden a la poesía literaria de antes o a otro piso de la de ahora, que no es el nuestro (Aunque en ocasiones pueda ser el mío: *Viacrucis* y parte de *Versos humanos*. Sin embargo, el gusto, la sensibilidad mía -siempre congruente, claro- me separan, aun en mis versos menos ambiciosos.)».

de *Signario* su inclinación por la prosa y el periodismo es evidente; fue además, en aquellos años juveniles, un devoto juanramoniano (*Signario* aparece en la biblioteca de Índice),<sup>154</sup> y mantuvo con la vanguardia histórica propiamente dicha una relación distante si no turbulenta, aunque publicara en algunas de sus revistas. Recuérdese su famoso artículo “Arte nuevo” aparecido en *España* en 1920,<sup>155</sup> donde leemos:

El ultraísmo no es una escuela ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al ultraísmo -¿para qué vamos a andar con rodeos?- le falta talento...el tan cacareado poeta trasatlántico y bilingüe Vicente Huidobro es una calamidad. Ni es nuevo, ni es original, ni escribe bien. (*España*, n.º.285, 16 de octubre de 1920, pp. 12-13).

Resulta, pues, sorprendente que en 1923 sea *Signario*, en la opinión de Guillén, el mejor fruto de la vanguardia, aunque no sea el más evidente, galardón este reservado para *Hélices* de Guillermo de Torre, que Guillén no menciona.

*Signario*, no obstante, es un libro muy personal y en absoluto obediente a todas las exigencias tipificadas por la vanguardia ultraísta, lo que no es de extrañar tras conocer la opinión que dicha vanguardia le merecía a su autor. Así comparten plaza en las páginas del libro las distribuciones estróficas tradicionales (quintetos alejandrinos en “Sofrosine”, dísticos en “Toros”, cuartetos sin rima o asonantados en “Tres cómicos”, “Malhumor”, “Fin de lectura”, cuartetos en “Caricatura”, serventesios decasilábicos en “Confetti”, tercetos hexadecasílabos con un curioso encadenamiento en “Cruz verde”) con la libérrima disposición tipográfica (Ex. “Ópera real”, “Poema signario”, “Pompas fúnebres”, “Palabras de un esteta”, etc.), jalonada de blancos, sangrados y otros atrevimientos; o bien conviven el alejandrino de resonancia rubeniana (los citados quintetos alejandrinos en “Sofrosine”) con el verso libre; el neologismo con el cultismo (Féeral, Chaise-longue, divagia, luminar, gentlemanes, infínida, facies, etc.), así como los amados esdrújulos de los ultraístas; el prosaísmo convive con la imagen greguerística o múltiple (son

---

<sup>154</sup> *Signario (versos)*, Madrid, Índice (Biblioteca de definición y concordia, n.º 4), 1923 (ed. de 1.100 ejes.).

<sup>155</sup> Ahora rescatado en sus *Ensayos sobre literatura*, recogidos por Gloria Rey Faraldos, en la editorial Pre-Textos, 1994

llamativos, en este sentido, los poemas breves, fugaces trazos casi greguerísticos, como “Toros” y “Aguatinta”, o bien con aire de copla emparentada con el haikú, tan de moda entonces, como varias de las “Concéntricas” del libro, “Caricatura”, o bien casi epigramas, como “Hamlet”); la ausencia de rima convive con la rima lúdica valleinclanesca, etc. Además, todo el libro está escrito en clave de humor, bien derivado hacia la sátira, que trasluce la conciencia social lúcida de Espina (recuérdese su poema “Palabras de un esteta”, verdadera proclama ideológica en tono prosaico tremendamente irónico) o bien hacia un lúdico funambulismo clownesco, muy del gusto de la vanguardia. Es curiosísimo, por ejemplo, un poema como “Sofrosine” donde se hace evidente el eco de las técnicas freudianas del psicoanálisis y la importancia de los sueños, compuesto, como señalabámos, en quintetos alejandrinos en el más puro estilo modernista. O, por ejemplo, el tono humorístico, casi esperpéntico, de un poema como “Ópera real”, o el humor negro de “Pompas fúnebres”, sin olvidar el eco quevedesco, que ya advirtiera Guillén, en poemas como “Don Cacique (óleo)”.

Esta mixtura de modernismo y vanguardia, con el concurso decisivo del “humor” (al abrigo siempre del omnipresente Ramón y su greguería) ya ha sido destacada por críticos como Aullón de Haro, para quien en *Signario* se puede observar «Otro momento importante del cruce de caminos entre modernismo y vanguardia», destacando cómo en el libro «la ironización paródica de tipo lúdico ofrece una de las localizaciones humorísticas más inteligentes de la época»<sup>156</sup>. Como atinadamente señala Aullón «El humorismo se halla originariamente inserto en la generalidad de las actividades y expresiones de la Vanguardia, en la coherente y optimista violencia programática del Futurismo italiano, en la corrosiva actitud dadaísta o en la teoría del humor negro de André Breton».<sup>157</sup>

Con todo ello, la personalidad inconfundible de *Signario* radica precisamente en la carne lírica en él expuesta, frente a la tópica indolencia vanguardista. Como indica Gloria Rey Faraldos: «en *Signario* aparece el espíritu anarquizante y rebelde del poeta, así como el pesimismo existencial, el escepticismo y la angustia, que le conducen al borde del nihilismo».<sup>158</sup> Pero, al mismo tiempo, su modernidad, más o menos ortodoxamente vanguardista, radica en la actitud estética de Espina, al pretender resolver el reto de su pro-

---

<sup>156</sup> «El humor en la poesía moderna y contemporánea» en *Diálogos hispánicos*, nº. 10, monográfico «El humor en España», Amsterdam, 1992, p.216.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>158</sup> Ed. cit. , p. 20

pio lenguaje poético como una apuesta frente a la tradición anquilosada en la que se ha educado, construyendo un “Signario”, un muestrario de signos que suplantán la limitada “palabra”. Leemos en la “Concéntrica- prólogo” que abre el libro: «¿Palabras? / No. / No sirven./ Mejor es dejarnos / Ir / En la aguja de la llama.» El vértigo de lo moderno subyuga a Espina, que proclama «La nueva maravilla del Signo» (De la “Concéntrica-epílogo”. Recuérdese a Salinas). En realidad, la consideración que el libro de Espina le merecía a Jorge Guillén se apoyaba una vez más en la sintonía de aquel con el principio de contemporaneidad ya aludido. En este sentido, son muy significativas las palabras de Antonio Espina en la poética que se dispone al frente de sus versos (mayoritariamente de *Signario*) en la Antología de 1934 elaborada por Gerardo Diego, *Poesía española. Contemporáneos*, donde leemos: «Poesía es lo puro indecible.// Cuanto más nos aproximamos a lo decible, mayor peligro de —sin conocer— perdernos. Conciencia de imposibilidad, lucha, heroísmo, por vencerla... Yo me creo en literatura como un cazador...».<sup>159</sup>

Sin embargo, y al margen de *Signario*, es curioso que Guillén no cite, aunque sólo hubiera sido una mera cita, libros publicados en 1923 como *La rueda de color* de Rogelio Buendía, *Gárgola* de Souvirón o el citado *Hélices* de Guillermo de Torre, supuestos “frutos de la vanguardia histórica”. Seguramente Guillén escribía, aunque sin perspectiva, desde un equilibrio envidiable que en lo poético certifica la diacronía compositiva de *Cántico*, resultado de la mencionada conciencia de “contemporaneidad” característica del 27. Evidenciando que la vanguardia histórica o primera vanguardia había pasado a mejor vida, aunque sus frutos no fueran del todo precederos.

Cuando publiqué en 1990 mi edición de *Imagen*, el gran libro que el Ultraísmo no tuvo — nueva paradoja en la historia del movimiento, que explica junto a otras, cada vez más conocidas, su infortunio crítico —, reflexionaba sobre algo que alienta mis palabras de hoy en torno a lo que llamamos “frutos de la vanguardia histórica”; escribía yo entonces:

Al publicarse *Imagen* en abril de 1922, el panorama editorial ultraísta era poco menos que inexistente: la revista *Ultra* acababa de agotarse y el recuerdo de su hermana *Grecia* yacía en el limbo de los olvidados, al tiempo que los intentos epigonales surgidos en el momento de disolución del Ultra no tenían ni la

---

<sup>159</sup> Ed. cit. p. 330.



fuerza o personalidad, ni la continuidad mínima para mantener encendida la llama de la vanguardia ultraísta....<sup>160</sup>

En lo relativo a los libros, el balance editorial era si cabe más desolador. Como si la fuerza e intenciones del movimiento se hubieran gastado, por carecer de aliento o de talento — Espina dixit —, en salvas infructuosas. ¿Dónde están los grandes poetas ultraístas?, es decir, ¿dónde están sus libros?<sup>161</sup> Pues casos como el de Larrea, ni abundan ni son modélicos. Es decir, ¿dónde están los frutos de la vanguardia histórica? Pues bien, en mi citada edición de *Imagen*, señalaba, en lo relativo al balance editorial del movimiento y remitiéndome a 1922, que si exceptuábamos a los adscritos forzosos, como León Felipe, o a elementos singularísimos como Lasso de la Vega, o los casos independientes del Lorca pre-lorca y del Dámaso pre-dámaso, apenas sí había libros vinculados explícitamente al ultraísmo. *Imagen*, pues, irrumpía “de manera original en un campo poco abonado, o más bien yermo”, con las excepciones matizables de libros como, por ejemplo, *Mercedes* de Pedro Raida, *Espejos* de Juan Chabás, *Cráter* de Laffón o *Reflejos* de Valentín Andrés Álvarez.<sup>162</sup> Desde la perspectiva de Guillén, un año después, como hemos visto, el panorama no varía sustancialmente, recordemos, los citados, *La rueda de color* de Rogelio Buendía, *Gárgola* de Souvirón y *Hélices*; y un año o dos después sólo podemos incluir en la delga-

---

<sup>160</sup> Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990, p.9.

<sup>161</sup> Con todo, no descarto la posible sinrazón de estas preguntas, pues no sería descabellado preguntarse igualmente si deben acaso existir esos frutos.

<sup>162</sup> No he podido consultar como tales libros *Mercedes* de Pedro Raida y *Cruces* de Rivas Panedas; de este último dice Gloria Videla en su monografía sobre el Ultraísmo: «No sabemos si se publicó su libro *Cruces*, que anuncia Guillermo de Torre», [*El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 155]. Por otro lado, José M<sup>a</sup>. Barrera interroga en un reciente artículo sobre el Ultra: «¿Quién, por otra parte, ha comprobado si existió *Cruces* de Rivas Panedas?», en «Garfías y otros vanguardistas en la poética de Ultra» en *Gerardo Diego y el Vanguardismo hispánico*, ed. de José Luis Bernal, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, p.183.

De *Mercedes*, publicado en 1920, comenta J. M<sup>a</sup>. Barrera, citando el “Panorama ultraísta” de *Grecia* (nº. 45, 1 de julio de 1920), «bello libro, por su optimismo y su abnegación». Como comenta Barrera, pese a la aparente filiación modernista del libro, el autor proclama en el prólogo («¿Prólogo?») su propósito: «Este ramillete de hojas efervesce en el radiador de un automóvil AZUL, lanzado por la carretera de la audacia y el fervor». *Mercedes*, según Barrera, «se convierte en fiel exponente del Ultra cubista y vibracionista de *Grecia*, con caligramas auténticos... o atisbos creacionistas... Con todo se observa también un paso hacia posturas ultrarománticas...» Cit. por J. M<sup>a</sup>. Barrera, *El Ultraísmo de Sevilla*, vol. 1, Sevilla, Alfar, 1987, p. 43.

da nómina textos como *La sombrilla japonesa* de Isaac del Vando-Villar o *Viaducto* de César González Ruano, sin olvidarnos del que quizá pueda considerarse el mejor libro de la poesía nueva anterior a la fructificación editorial del 27, nos referimos a *Manual de espumas*, libro escrito en 1922 pero no publicado hasta finales de 1924 y verdaderamente conocido en 1925.

Sin embargo, las sorpresas no terminan aquí, pues si rastreamos las huellas un tanto perdidas, editorialmente hablando, de autores centrales en la vorágine ultraísta como Adriano del Valle o Pedro Garfías, observamos que el primero deja olvidados en las revistas del grupo, fundamentalmente en *Grecia*, sus textos más tempranos y externamente más vinculados con la vanguardia, mientras que la producción inmediatamente posterior, la de los años que nos ocupan, se recoge en un libro titulado *Primavera portátil*, que en gran medida es una asombrosa palinodia neotradicional, e inédito hasta 1934. En cuanto a Garfías — el mejor poeta del ultra —, sus primeros textos vinculados al movimiento quedaron igualmente dispersos en las revistas de aquellos años, su anhelado libro prometido en su revista *Horizonte*, *Ritmos cóncavos*, no llegó a publicarse aunque la mayoría de sus poemas se adelantaron en la citada revista o en *Alfar*, incluyéndose en 1926 en *El ala del sur*, libro claramente abigarrado y exponente de la evolución de su autor en una línea similar a la de otros autores del 27, conciliadores del binomio tradición y vanguardia. No menos llamativo es el caso de C. A. Comet, ardido componente del Ultra, que no publicó su primer libro, *Talismán de distancias*, hasta 1934.

Como remate que ejemplifique esta desarmonía editorial cabría citar dos frutos tardíos y muy distintos. Por un lado, el caso del mallorquín Jacobo Sureda, verdadero raro, y su libro *El prestidigitador de los cinco sentidos*, herencia tardía del ultraísmo (pues recoge poemas fechados desde 1919), publicado en 1926 en Alemania.<sup>163</sup> Y por otro lado, otro autor no menos raro como poeta, nos referimos a Eugenio Frutos y su cuaderno, inédito hasta 1989, *Prisma*, que si compuesto ya en plena madurez del 27 (1926 en adelante), enlaza en buena medida, como granado fruto tardío, con algunos de los presupuestos de la vanguardia histórica temprana, a los que se superpondrá el pujante influjo del surrealismo.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Cfr. la reed. del libro junto a otros textos en Edicions Arxipèlag, Palma de Mallorca, 1985, con pról. y notas de Carlos Meneses.

<sup>164</sup> Cfr. la ed. de *Prisma y otros asedios a la vanguardia*, a cargo de A. Montaner Frutos y J. E. Serrano, Badajoz, Dpto. Publicaciones Diputación provincial (col. Clásicos extremeños, n.º 2), 1989. Evidentemente me he ceñido a textos escritos en español, aunque en buena lógica y atendiendo a la vanguardia periférica y regionalista, así como a la concepción supralingüística de la vanguardia misma —verdadero fenómeno paneuropeo—, no podemos olvidar los casos, por ejemplo, de Salvat -Papasseit o de J. M.ª Junoy en el ámbito catalán.

Pero claro, las hibridaciones, abigarramientos y heterodoxias de los textos tardíos mencionados, traspasados ya claramente los límites cronológicos de la primera vanguardia histórica (1923-1924), se explican sobradamente desde el punto de vista de la evolución estética de la “Nueva o joven poesía”, cifrada en la mencionada dialéctica de la tradición y la vanguardia que acrioló el 27, — mediada ya la década de los veinte — según la propuestas mencionada al principio de nuestras palabras: “La tradición como vanguardia” y “la vanguardia como tradición”, síntesis preciosa vislumbrada ya por Guillén en sus panoramas de 1924. No podemos olvidar al respecto que en 1925 se publican *Versos humanos* de Diego, *Marinero en tierra* de Alberti, el *Poema del campo* de Hinojosa (fechado en 1924), *Tiempo* de Prados; al tiempo que, como si de un verdadero epitafio se tratara al convertirse en algo historiable, aparecían las *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre. Ya en 1926, la andadura de la “nueva poesía”, con una clara conciencia de posvanguardia (si tomamos como referencia la vanguardia histórica), es imparable: aparecen *La amante* de Alberti, *Las islas invitadas* de Altolaguirre o las *Canciones del farero* de Prados. Es decir, comienzan, si se me permite la paradoja, a fructificar con una cadencia natural abundosa e imparable los “otros” frutos de la vanguardia, tamizados por el complejo proceso educativo resultante de la maceración reflexiva de la Tradición y la vanguardia en los años previos, y, claro está, por el talento de los nuevos y viejos protagonistas del, a partir de entonces llamado, 27.

Pero volvamos atrás, recorriendo la huellas textuales citadas, que, a simple vista, se nos antojan “frutos a tiempo de la vanguardia histórica”. Vayamos pues a los años de plena vigencia del ultraísmo y sus postrimerías y veamos los frutos, aún a sabiendas de que podemos tergiversar la diacronía compositiva de textos compuestos en el mismo período pero publicados más tarde (recuérdense, en este sentido, los mencionados casos llamativos de Garfias y *Ritmos cócavos*, de Adriano del Valle y *Primavera portátil*, de Gerardo Diego y *Manual de espumas*, de Larrea y *Metal de voz*, o de Jacobo Sureda y *El prestidigitador de los cinco sentidos*, sin olvidarnos del caso de González Ruano y su *Viaducto*, que veremos, o de los *Poemas ciudadanos* de max Aub, publicados en 1925, pero fechados en 1921-22).

Los límites de mi exposición, que quiero entender como una primera aproximación al tema, me han aconsejado seleccionar mi particular cosecha, procurando obviar, por conocidos y estudiados, los textos que han gozado no sólo de un rescate textual sino de una atención crítica mínima, así como los textos tardíamente publicados y desconectados de la vanguardia histórica. No obstante, y en consonancia con la escasez de títulos que ya he mencionado, la selección a veces es inexistente. Por ejemplo, si nos centramos cronológica-

mente en 1920 y 1921, años centrales del movimiento ultraísta, encontramos los siguientes textos ya citados: *Mercedes* de P. Raida, *Espejos* de Chabás, *Cráter* de R. Laffón y *Reflejos* de V. Andrés Álvarez; así como el misterioso libro *Galerie de Glaces* del apasionante Lasso de la Vega, supuestamente publicado en 1920. Todos estos textos suelen citarse con frecuencia, aunque son verdaderos raros, escasísimamente reeditados, hecho este que cuanto menos levanta sospechas (recuérdese lo comentado a propósito de *Cruces* y repárese en lo que veremos a proposito de *Galerie de glaces*).<sup>165</sup>

Nada mejor para corroborar las sospechas mencionadas que comenzar nuestro itinerario con uno de los autores más subyugantes y lleno de posibilidades de la época: El Marqués de Villanova, Rafael Lasso de la Vega (1890-1959). Nacido en Sevilla en 1890, viajó muy joven a Madrid, y comenzó a colaborar en periódicos. Su obra poética arranca ya, en forma de libro, en 1910 con sus *Rimas de silencio y soledad*. En 1920 contaba con varias entregas poéticas, que lo convertían en uno de los autores más prolíficos de la nueva vanguardia, aunque lleno de misterio. El interés de Lasso estriba sobre todo en su asombrosa actualidad o sintonía con las novedades poéticas europeas; en 1919 era ya, sin duda, un privilegiado vínculo entre los ultraístas y los cenáculos parisinos, por los que parecía moverse como por su casa. En esta encrucijada se encuadra su polémico y misterioso libro *Galerie de glaces* o *Galería de espejos* (obsérvese la importancia del “espejo” como motivo irradiador y sintetizador en la nueva poesía, tal y como veremos, aunque en el caso de Lasso funcione igualmente como trasunto de máscara o laberinto). Parece ser que el libro se escribió originariamente en francés, idioma del que el poeta traduciría posteriormente los textos. Recuérdense, por ejemplo, los varios textos traducidos en *Grecia*. Precisamente, y con motivo de la publicación de aquellas “auto-versiones del francés” en la revista del Ultra, J. Edwards Bello presenta brevemente al poeta y sus textos. Al primero lo llamará «maestro de poetas, creador y “pionner” del *versolibrismo* castellano». De los segundos, los poemas, dirá que constituyen un “sorprendente y originalísimo libro”.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Germán Gullón en su Antología *Poesía de la Vanguardia española*, (Madrid, Taurus, 1981), recoge a Valentín Andrés Álvarez, como independiente, pero en su nota biobibliográfica no cita *Reflejos*; también recoge, aunque con un solo poema, a P. Raida, pero la nota introductoria se despacha en tres líneas, donde leemos, por ejemplo, «De su obra no recogida en libro quedó *Mercedes* (1920)» (¿?). También incluye a Lasso, citando *Galerie de glaces*.

<sup>166</sup> *Grecia*, año II, n.º. 33, pp. 7-9. En el n.º. 29 de la misma revista, Isaac del vando Villar presentaba elogiosa y entusiastamente otro poema de *Galerie de Glaces*, titulado “Tejados”. Afirmando que el libro se había «editado recientemente en París y ha obtenido una acogida lisonjera [sic] de la crítica, por su inquietud y su modernidad». Anunciando, asimismo, la inminente traducción del libro al castellano.

Años después, en su *Pasaje de la poesía*,<sup>167</sup> donde se recogen poemas escritos entre 1911 y 1927, se cita entre la obras del autor publicadas en francés *Galerie de glaces* (París, Eureka, 1920). Sin embargo, ningún ultraísta ni coetáneo del autor vio físicamente el misterioso libro. Será mucho después, cuando Juan M. Bonet en su postliminar a la edición de *Galería de espejos* en las madrileñas “Entregas de la Ventura” (1980) nos aclarará algunos de los entresijos de la leyenda que del libro se forjó allá por 1919-20 y años sucesivos.<sup>168</sup> Bonet, tras rastrear las huellas y señuelos del libro desde 1919, concluye que “todos los datos apuntan por tanto hacia la no-existencia del libro, hacia la no-existencia siquiera de una autofalsificación”, práctica esta, al parecer, ejercida por Lasso en algún otro caso. La publicación del “poema” en las Entregas de la Ventura se debe, como el editor relata, al hallazgo de un manuscrito titulado *Galería de espejos* y fechado ‘ostensiblemente’ en 1920 (manuscrito hermano de otros varios que Lasso hizo circular en los años cincuenta). Sin embargo, ninguno de los textos en él incluidos coincide con los adelantos publicados en las revistas de la vanguardia, muy al contrario, como apunta Bonet, esta poesía parece relacionarse con la poesía que Lasso escribió en los años treinta y cuarenta. Así pues, *Galerie de Glaces* o *Galería de espejos*, se nos escapa entre las manos hecho ceniza, no pasando de ser un “fruto legendario”, editorialmente hablando, de la vanguardia histórica.

No menos sorprendente es el librito citado de César González-Ruano *Viaducto*. El libro, en realidad, es un largo poema, subtítulo “Epopéya”, que sorprende externamente por varios motivos. Por ejemplo, se trata de un poema largo, a la manera clásica, que resulta singular entre las preferencias comunes de la vanguardia, piénsese en la preponderancia del poema corto, y su relación con el haikú y la copla. Además parece un texto clásico por su forma métrica aparente: tercetos, que, sin embargo, no obedecen a pauta versal fija, ni tienen rima constante, e incluso emplean una especie de esticomitia versal lúdica, así como auténticos ripios en clave de humor. Nada de esto puede extrañarnos, pues una de las claves del libro es el humor, un humor hilvanado de imágenes, greguerías y asociaciones caóticas, que recuerdan el famoso postulado vanguardista de la construcción metafórica basada en la sorpresa de las asociaciones, consistente en unir o aproximar dos elementos alejados cuando no opuestos en la realidad. El libro, que también tiene un deje gráfico juanramoniano (el autor escribe con jota siempre), parece ser un verdadero tributo a Dadá, así como a la estética creacionista, y al mismísimo

---

<sup>167</sup> París, Ediciones de la Boussole, Mayo, 1936.

<sup>168</sup> Ed. cit. pp. 25-28.

Ramón, aunque el poeta se define “cubista”, calificativo muy extendido en la época.

Desde el mito posmodernista del Viaducto, elemento clave en la mitología ciudadana de la vanguardia, Ruano nos envuelve vertiginosamente en un collar de imágenes brillantes, especie de “enumeración caótica”, obediente a una de las definiciones que los ultraístas dieron del movimiento, “contracción del sistema nervioso”, y lo hace parodiando, burlándose, deformando. Los ecos de la tradición se convulsionan y leemos versos como estos, en los que el yo — especie de nuevo arcipreste redivivo — nos cuenta su enamoramiento de Doña Muerte:

...

Jamás me he divertido de tal suerte  
como el día que enamoraba a Doña Muerte.

La desnudé con pericia de cardenal romano  
diciéndole al oído que era González-Ruano  
el poeta cubista de esta vertiente pirinaica.

Cuando oyó mi nombre me dijo:«Te conozco  
espero a que tu éxito sea mondo y lirondo  
para traerte conmigo. Ya ves que se aprecia».

Sonaba sus ligas amarillas y negras  
como a un ataúd le hace sonar la tierra.  
Yo la dije a la muerte:«Querida

sin tópico te digo que eres lo que más quiero  
en esta torpe Vida».  
«Lo creo mas no rimes» me contestó graciosa.

Muestras de humor greguerístico son igualmente abundantes:  
por ejemplo,

«Cuando termine mi carrera de Derecho  
pienso denunciar a las chimeneas que falsifican nubes  
defendiendo el pleito con la toga de la bruma».  
o bien :

«La alemana pianista limpió los dientes al piano  
con el estropajo de sus dedos que mojaba en cerveza  
mientras todos leíamos el diario y el menú»

...

«Dejó a los árboles pelones la muda de la pluma  
cuando el otoño hizo caer la hoja de las aves  
que corrían piando por la estepa helada»

En realidad, y aunque Ruano acertara construyendo un poema (epopeya) y no un libro, el principal problema del conjunto radica en su violenta yuxtaposición, como si de una sarta de ocurrencias greguerísticas se tratara, hilvanadas desde el leimotiv del “Viaducto”, escenario de la visión vertiginosa y poliforme de la modernidad. El autor mejor que nadie era consciente de la fogosidad estética del poema, adscrito a los “ismos” en boga. No en vano el texto se fecha en octubre de 1920, lo que ha motivado dataciones equivocadas del libro, que se publica realmente en 1925, en las ediciones de la revista *Tobogán*, una de las últimas barricadas de la vanguardia. En efecto, Ruano apenas sí modifica nada en 1925, como especifica en la nota final que cierra el libro y aclara la desarmonía estética del momento en que fue escrito y el momento en que se publica. Citamos sus palabras por el interés que tienen en tanto necrológica retrospectiva de la vanguardia histórica: dice Ruano,

Esta epopeya titulada *Viaducto* fue escrita en el año 1920, cuando invadía y atronaba el espacio literario el rumor furioso de aspas velívolas innovadoras, animadas por el efusivo soplar de los ismos. El pensamiento actual así como la interpretación de lo objetivo y las resoluciones reactivas de las creadoras fórmulas interiores, es bien diferente al de ayer. Las avanzadas líricas retroceden hasta encontrar su verdadero lugar de sereno equilibrio en el plano gamático de las escuelas y actitudes literarias.<sup>169</sup>

Adviértase la sintonía del juicio de Ruano con lo que diremos a propósito de Rogelio Buendía y otros autores de la época, sobre el equilibrio buscado tras el vértigo de la vanguardia.

---

<sup>169</sup> Madrid, Ediciones Tobogán, 1925, pp.39-40.

Juan Chabás y Martí (Alicante, 1900 - La Habana, 1954) fue un colaborador temprano del ultraísmo, apareciendo su firma en las revistas centrales del movimiento (*Grecia y Ultra*), sin embargo, *Espejos*, donde se recogen poemas de 1919 y 1920, combina, como dijera Gloria Videla, las influencias ultraístas y juanramonianas<sup>170</sup>, no en vano el poeta de Moguer fue abiertamente admirado por nuestro escritor. En realidad *Espejos*<sup>171</sup> aparece como una excepción o aventura juvenil de Chabás, que se dedicaría después a la crítica literaria y, dentro de la creación, a la novela (recuérdense sus títulos coetáneos de la nueva novela del 27, *Puerto de sombra* o *Agor sin fin* de 1928 y 1930 respect. de los que adelantó fragmentos en revistas como *Verso* y *Prosa*). Una vez muerto aparecería póstumo *Árbol de ti nacido* (1956), que recoge su poesía del exilio.

En el primer poema de nuestro libro, titulado “Explicación”, verdadera excusatio y captatio a un tiempo, Chabás declara sus intenciones: su libro, a modo de diario poético, esta hecho «con pedacitos de vida», tamizada por el cristal impresionista juanramoniano, pero sin trabas técnicas, procurando que sea la emoción más pura la que aliente el texto, en el que el lector encontrará «polvo de alma». Las partes que lo constituyen evidencian el abigarramiento típico de una vida, esto es, la gama de motivos biográficos susceptibles de emocionar al poeta y al lector. Quizá lo más sorprendente del libro, levemente atisbado ya en su título, sea el marbete de la primera parte: «Espejos de agua», casi homónimo del conflictivo texto temprano de Huidobro, que Chabás debió conocer, pues su segunda edición (obviada ahora la polémica primera edición bonaerense de 1916) se publicó en Madrid en 1918. En esta plaquette Huidobro desbrozó su teoría poética creacionista, encabezada por un verdadero poema-manifiesto, conocidísimo, titulado “Arte poética”, donde leemos versos como estos: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra” o los famosos: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / Hacedla florecer en el poema /.../El poeta es un pequeño Dios”.<sup>172</sup> Los versos de Huidobro están dominados por el sema del agua, agua-cristal, agua-lágrima, agua-lluvia, agua-estanque, que quiere reflejar una nueva realidad creada, liberada del canon modernista. Por ello el libro, en línea con *Adán*, tiene un claro sentido augural y genesíaco. Sin embargo, Chabás no alcanza la propuesta

---

<sup>170</sup> *El Ultraísmo*, op. cit., p. 164.

<sup>171</sup> *Espejos. 1919- Verso-1920.*, Madrid, Editorial Alejandro Pueyo, 1921. Es un pequeño libro en octavo de 95 págs. impresas. Justamente el primer poema del libro, titulado “Explicación”, comienza «Este es un libro pequeño...».

<sup>172</sup> Cit. por *OC*, vol. I, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976, p.219.



Huidobriana, su radicalidad metafórica y su depuración del lenguaje, por el contrario, se queda en un intimismo simbolista, a ratos trasnochado, que apenas disimula la disposición caligrámica de los textos. Aunque emplea la mitología urbana y se inmerge en el típico “nocturno” vanguardista urbano y cosmológico, sólo algunas imágenes destacan del conjunto, imágenes aisladas que sí recuerdan el credo de Huidobro.

La mirada augural de Chabás se queda en la superficie de esa nueva realidad florecida en el poema de que hablara el chileno. Sus motivos, en clave de humor o sujetos a la nueva mitología moderna (tranvías, hilos telegráficos...), no van más allá de la anécdota o feliz ocurrencia. Por ello, a veces, la evidente neotipografía de los textos se nos antoja mera guardarropía, disfraz modernizante. No extraña, en consecuencia, que Chabás caiga en típicos motivos modernistas, empapados de la sentimentalidad ‘fin de siècle’, por ej., una parte del libro está dedicada al “domingo” (La tarde de domingo, el domingo ciudadano...). Otras veces, no obstante, Chabás esencializa el motivo que le inspira y lo renueva brillantemente. Es el caso del poema “Ciudad llovida en invierno”, donde precisamente utiliza la imagen del “espejo de agua” en un sentido próximo al de Huidobro:

Un espejo de agua en los ojos puros  
de la ciudad, estaba  
invirtiendo la imagen de las cosas.

Las aceras calcaban  
la desnudez mojada de las cosas.

Y todos los paraguas  
eran cúpulas buenas  
para nuestras palabras.

A menudo se aprecia la huella del Juan Ramón intimista, dueño de un cromatismo impresionista certero. En este sentido, el motivo del “Alma” personificada, o la casa del cuerpo, el reino interior modernista, tratado también por la vanguardia, con un figuración más atrevida e intencionalmente inversa a la modernista, aparece en muchos poemas del libro. Quizá la mejor expresión de esto la encontremos en los últimos versos del libro, pertenecientes al poema “Madrugada”: “y mi alma cayendo como un rocío / en las cosas, / y las cosas en mi alma”. Justamente el final del libro parece atisbar el credo creacionista que primero Huidobro y después autores como Gerardo Diego

formalizaron en la teoría y en la práctica en estos mismos años. Así cuando Diego afirma: “No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas” está interpretando la teoría creacionista huidobriana expuesta en su famoso esquema de “La creación pura” y antes pergeñada en *El espejo de agua*,<sup>173</sup> en la línea de una nueva “objetividad poética”.

*Cráter* (1921) de Rafael Laffón sería supuestamente otro de los raros “frutos tempranos” de la vanguardia histórica en el terrero editorial<sup>174</sup>. Sin embargo, Laffón (1900-1978), nacido en Sevilla, no colaboró en el *Ultra sevillano*<sup>175</sup> y su madurez poética, su voz más personal, parece llegar más tarde, como integrante del grupo sevillano de la revista *Mediodía*. Su primer libro, *Cráter*, subtítulo “Versos de ingenuidad y violencia”, se coloca bajo la advocación de Darío y resulta ser más bien un trasnochado fruto del modernismo caduco. Está escrito en metros y estrofas convencionales, sin la menor osadía tipográfica. Muchos textos rezuman un intimismo cursi, cuando no ripioso, donde la musicalidad prima, sin atisbo alguno de la nueva “plasticidad” vanguardista. Paradójicamente, pues, el primer libro de Laffón es un libro viejo.

También de 1921 es el libro *Reflejos* de Valentín Andrés Álvarez<sup>176</sup> (asturiano, 1891-1982), fundador de *Plural*, junto a Comet y de Torre y asiduo colaborador de la *Revista de Occidente*. Sin embargo, Andrés Álvarez no brillaría como poeta, y su fama se debe más bien a sus novelas vinculadas a la experimentación de la vanguardia o a sus innovaciones teatrales (teatro del absurdo). Los versos juveniles de *Reflejos* no sólo evidencian el apartamiento del autor de los mentideros de la vanguardia (es significativo que no colaborara en una revista como *Ultra de Oviedo*), — las palabras preliminares del libro se fechan en Grado, su pueblo natal, en 1921 —, sino su clara filiación modernista. El autor respeta los cánones clásicos de la rima y la puntuación, así como los moldes estróficos empleados profusamente en el modernismo. Piénsese además que el título se explica por la presencia masiva del agua (ondas, fuentes, estanque) dentro de la típica ensoñación intimista del modernismo, no exenta de valores musicales. La cubierta es un cisne que se refleja.

---

<sup>173</sup> Vid. Nuestro estudio preliminar al frente de *Imagen* de Gerardo Diego, ed. cit., pp. 62-63.

<sup>174</sup> El libro se publicó en Sevilla en septiembre de 1921, sin editorial, lo que no es nada raro en las primeras entregas de los jóvenes poetas. En su colofón reza que fue impreso en la oficina tipográfica de Francisco Pérez Lamas. No hay, asimismo, indicación de la tirada.

<sup>175</sup> Vid. Barrera López, *El ultraísmo de Sevilla*, op. cit..

<sup>176</sup> Madrid, Ed. Galatea, Gran Vía, 16.

Con todo, y pese a la teoría impresionista que impregna el libro, sorprende que la idea del “reflejo” se asocie con una especie de “realidad virtual”, ahora tan de moda. Así pues, pese a la aparente relación que pudiera establecerse con *Espejos* de Chabás, este libro se asocia más abiertamente con el modernismo caduco del que hablábamos a propósito de *Cráter* de Rafael Laffón.

En este mismo sentido de apartamiento o ignorancia de la vanguardia histórica ultraísta cabría situar un libro coetáneo de *Imagen, Polifonías* de Huberto Pérez de la Ossa (Albacete 1897-Salamanca 1983) autor también de novelas y relacionado fundamentalmente con el mundo del teatro (Catedrático de dirección escénica y director del María Guerrero), que recoge poesías de 1915 a 1922.<sup>177</sup> Se trata de una especie de libro autobiográfico, intimista, donde el poeta recoge sus experiencias de la adolescencia y de la primera juventud, sus primeros “encontronazos” con la vida. Llamen la atención varios aspectos: por un lado, que se trate de un libro de honda inspiración religiosa; por otro lado que haya una cierta crítica política, antibolchevique, con poemas que tienen cierta gracia, por su prosaísmo controlado y su pátina de modernidad, como “El mecánico”. La opción estética de Pérez de la Ossa es, con todo, inequívoca, como muestra el último poema del libro — si exceptuamos la composición “Antífona” que, a manera de oración final, cierra el conjunto— titulado significativamente “Cogí mi tradición...” donde leemos:

Cogí mi tradición, la eché a la espalda  
y seguí mi camino  
solo.  
Detrás, el pórtico de los archivadores,  
de los hombres-museos,  
en donde las polillas bordan su poesía  
de menudos silencios.  
(Los puntos suspensivos  
metidos en la prosa llana de lo sabido).  
Crucé por la *avanzada*,  
donde unos arlequines con el vientre vacío  
y la camisa sucia  
hacían pirueteos con pólvora de tópicos  
ciegos del porvenir.

---

<sup>177</sup> Madrid, 1922, Tip. Yagües.

¡Oh, la bandera roja!  
 —la camisa viejísima del viejo Garibaldi—.  
 Al desnudarme el guante para darles la mano,  
 les conocí la farsa,  
 y seguí mi camino  
 solo, solo otra vez...<sup>178</sup>  
 (Las alusiones a los jóvenes poetas de la vanguardia son claras).

Otro ejemplo de alejamiento progresivo de la vanguardia es *Gárgola* de José M<sup>a</sup>. Souvirón<sup>179</sup> (Málaga, 1904 - Madrid, 1973) aunque, en este caso, el interés estriba en tratarse de un joven poeta malagueño, componente del grupo poético joven que en torno a Prados se formó en los primeros años veinte en la “ciudad del paraíso”. En efecto, Souvirón fundó junto a Altolaguirre e Hinojosa la revista *Ambos* (1923), primero de los frutos de la fértil trayectoria malagueña en las revistas de la joven poesía. *Ambos* evidenciaba una superación, si no olvido, de la vanguardia ultraísta en favor de una especie de conciliación con la tradición que muestran varios poetas hasta los aledaños del 27 (piénsese en el caso extremo, por tardío, de Cernuda en *Perfil del aire*). La obra de Souvirón se relaciona, aceptemos o no la realidad de una escuela andaluza capitaneada por Lorca en la joven poesía de la época, con la del granadino.<sup>180</sup>

El intimismo, la musicalidad, el tono de copla, la depuración y esencialidad expresiva, junto al respeto a las pautas retóricas tradicionales (rima, metro, estrofa), justifican lo que antes decíamos. El primer poema del libro resulta ser una especie de declaración existencial-estética muy reveladora:

Sum. Hoy mi alma se siente  
 llena de luces eternas.  
 Luces de melancolías  
 caídas de las estrellas.  
 Hay sobre mi corazón  
 la emoción de lo que empieza  
 y sobre el aire azulado

---

<sup>178</sup> Ed. cit. pp. 183-84.

<sup>179</sup> Málaga, Imp. M. Molina, 1923.

<sup>180</sup> Cfr. la reseña de *Gárgola* a cargo de Juan Marqués Merchán en *Ambos*, n.º. 1, marzo de 1923 [Cfr. la edición facsimilar, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989].

que deja el mar en la arena  
plácida, plácidamente,  
ríe la Luna lunera.<sup>181</sup>

Asimismo, encontramos en el libro interesantes ejemplos relacionados con el haikú, ya muy de moda por entonces, que reflejan un lenguaje esencializado y un adelgazamiento de las formas sumamente interesante. Es el caso de un texto incluido en la sección significativamente titulada “Poema blanco”, donde leemos:

Con la tarde se ha unido  
el alma de mi cuarto.

El aire se ha dormido  
tendido en los tejados.

Solo se ven gaviotas  
y velas de los barcos.

Una nube proyecta  
la sombra de Pegaso.<sup>182</sup>

No son pues los valores o rasgos asociados externamente a la vanguardia, por su carácter subversivo y novedoso, los que caracterizan *Gárgola*, sino que, muy al contrario, el libro nos muestra un tono de tradicionalismo esencial, encauzado en canciones, coplas o romances, donde no faltan típicos motivos andaluces (danzas, beatas, pájara pinta). Tampoco es, pues, en buena lógica un fruto de la vanguardia ultraísta, aunque paradójicamente sí es, en la línea del primer Lorca, un fruto temprano de la nueva poesía del 27.

También en 1923 se publica una de las obras más conocidas de uno de los históricos del Ultra, Rogelio Buendía (Huelva 1891- Madrid 1969), nos referimos a *La rueda de color*<sup>183</sup>. Este era el sexto libro publicado por su

---

<sup>181</sup> Ed. cit., p. 11.

<sup>182</sup> Ed. cit., p. 33.

<sup>183</sup> Impreso, como reza su colofón, en Huelva, en los Talleres Tipográficos de la viuda de J. Muñoz.

autor, como indica la noticia que este incluye tras la portada del libro (donde se anunciaban otros cinco en preparación, entre poemarios y novelas o cuentos). Sin embargo, en *La rueda de color* no encontramos ya las estridencias y extremismos que caracterizaron a las publicaciones periódicas del Ultra, sino que, por el contrario, reafirmandose en un tono ya apreciado en las colaboraciones de Buendía en las revistas del ultraísmo, encontramos ahora una especie de remanso, de neopopularismo y esencialización que quiere interpretar armónicamente el mencionado litigio entre Tradición y Vanguardia tan en boga por entonces. Son significativas, por lo ya expuesto, las palabras que Antonio Espina le dedica al autor en una carta de octubre del año 23, a raíz de recibir el libro:

Advierto en usted, principalmente, esa cualidad de equilibrio entre lo nuevo “nuestro” y lo que de ayer es digno de conservarse. No sé si ello me sorprende más, porque es lo que yo busco con mayor anhelo y nunca consigo [...]. Fuimos demasiado adelante con la imagen solo. Hay que recoger algo de metro y música presimbolista para no extraviarse en la incoherencia y el vacío.<sup>184</sup>

La sintonía del juicio de Espina con la cierta evolución estética de R. Buendía, en consonancia con la andadura naciente del Grupo del 27, se confirmaría años más tarde cuando el ovetense fundara la revista *Papel de aleluyas*. En *La rueda de color* encontramos la copla y el haikú, la imagen henchida de color y música, sinestésica, las estrofas tradicionales y cierto decadentismo y orientalismo modernista. Los motivos heredados de la típica mitología moderna están fuertemente tamizados, de manera que nos llegan tras una depuración expresiva sin estridencias, no exenta de hallazgos incuestionables. Podríamos decir que la modernidad más aparente del libro de Buendía está en el universo opuesto a la de Guillermo de Torre en *Hélices*. Por ejemplo, recuérdese un texto como “Diagramas del sueño”, encabezado por una cita de Góngora, sobre un tema que apasionaría por entonces, aunque en su origen era una herencia romántica. O el poema “Parque”, donde un fino humor subvierte metafóricamente la relidad naturalista de un Zoo.

---

<sup>184</sup> Cit. por J. M<sup>a</sup>. Barrera López, *El Ultraísmo de Sevilla*, vol. I., op. cit., p. 43; que a su vez cita a Martín Armando Díez Ureña, *Vida y obra de Rogelio Buendía*, ( tesis doctoral), Córdoba, 1978, p. 130.

Si es evidente que *La rueda de color* es un libro desigual, tiene, no obstante, un interés innegable, en buena medida derivado de la razón dada por Espina: su equilibrio entre lo nuevo y la tradición redimible. ¿Por qué, entonces, no lo cita Guillén, como advertíamos más arriba? Quizá no sea descabellado pensar que no conocía el libro, publicado en edición del autor y, en consecuencia, con una limitada difusión, como gran parte de la poesía editada en aquella época.

Nuestro periplo queremos cerrarlo, por ahora, significativamente con un libro polémico, si poco conocido, pues es un verdadero raro y no se ha reeditado. Nos referimos a *Hélices* de Guillermo de Torre.<sup>185</sup> Ciertamente *Hélices* es un libro paradójico, o mejor dicho, es un libro que produce una curiosa paradoja cuando no un espejismo. Su autor es incuestionablemente uno de los grandes adalides del Ultra, que rivalizó abiertamente con Cansinos o con Huidobro para convertirse en el mentor indiscutible del grupo. Desde los primeros balbuceos del ultraísmo, De Torre se ocupó, haciendo gala de una precocidad notable, en dotar de sustento teórico al movimiento. Sus distintos asedios a los ismos en boga por entonces, con los que parecía claramente familiarizado, se fueron publicando en las revistas del Ultra o vinculadas a él, como es el caso de *Cosmópolis*, para recogerse finalmente en sus famosas *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). De tal modo que en los años centrales del ultraísmo (1921-1922) nadie discutía la preeminencia teórica de nuestro autor (el caso de Cansinos y su *Movimiento V.P.*, amén de explicable, es harina de otro costal). Pues bien, ¿qué pinta en la brillante biografía vanguardista del autor un libro como *Hélices*? o, en otras palabras, ¿Por qué de Torre, que no era, ni sería poeta, sino crítico, traductor, etc. se metió a versificar? Cabría responder que el gesto, además de ser un ineluctable sarampión juvenil, es ciertamente vanguardista, en el sentido de suprimir viejas barreras genéricas; pero parece más sensato creer que de Torre, quien lícitamente no quiso o no pudo sustraerse de escribir versos, los agavilló una vez que el Ultra había entrado en un claro proceso de decadencia o deterioro, para ilustrar prácticamente sus postulados teóricos, para darse la razón, quizá ficticiamente, respecto a lo que venimos comentando sobre los “Frutos de la vanguardia histórica”, a saber, su escasez, su heterogeneidad, a veces palinódica, su carácter tardío, etc. *Hélices* es, por el contrario, un fruto genéticamente puro, excesivamente puro, falso de tan puramente ultraísta, exento de emoción, de vida, de sangre, de verdadera palabra poética. Es una especie de “prontuario” práctico y en verso de la teoría del autor sobre la vanguardia y

---

<sup>185</sup> *Hélices. Poemas (1918-1922)*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1923.

sus “ismos”, de ahí, por ejemplo, el abigarramiento del conjunto, diez partes que ilustran la yuxtaposición violenta e inconexa del libro.

Paradójicamente, pues, *Hélices* es el libro más didáctico del ultraísmo para explicar el ultraísmo: En él se encuentran sin tamiz y sin medida los motivos, temas y mitos típicos del universo ultraísta (maquinismo, poemas ciudadanos, sport, cosmogonía, cinema, etc.); los recursos expresivos propios de la vanguardia (imágenes sorprendentes, greguerías, neologismos<sup>186</sup>, esdrújulos estridentes, etc.); las disposiciones poemáticas asociadas al caligrama y la neotipografía con la inclusión de procedimientos expresivos experimentales (piénsese en el empleo del versículo), sin olvidarnos de la característica neosintaxis, plagada de yuxtaposiciones, y dinamismo, etc. El problema radica en que quizá de Torre llegó a creerse lo que él mismo dijo, glosando torpemente a Marinetti, “Los motores suenan mejor que endecasílabos”.

Parodiando un lema muy utilizado por los autores del 27, podríamos decir que *Hélices* tiene mucha “literatura de vanguardia” y poca “poesía de vanguardia”. De manera que si preterimos su valor didáctico enunciado, *Hélices* solo es revelador en tanto bocanada de aire fresco, irrenunciable ruptura con la tradición, tabula rasa expresiva, trituración de lo caduco, navegación hacia un nuevo territorio (advuértase la adecuación de estos sentidos al título “Hélices”, elemento mecanicista emblemático de la vanguardia).

En realidad, *Hélices* quiere ser ejemplar hasta en lo que no da ejemplo, advuértase en este sentido, la cita de las *Soledades* de Góngora con que el autor encabeza la parte 7ª del libro “Kaleidoscopio”, o la cita de Quevedo que abre el primer poema de la parte citada, “Diagrama mental”. Justamente es en esta sección donde encontramos atisbos de contención expresiva que dan buenos resultados, es el caso del poema “Naturaleza extática” dedicado a Juan Gris, de “Cuadrante” o de “Estación”. Además, la última parte del libro titulada “Hai-Kais”, donde se recogen veintiséis de estos poemitas, de tres versos cada uno, está encabezada por los famosos versos de Juan Ramón, de *Piedra y cielo*, «¡No le toques ya más, / que así es la rosa!» (de “El poema 1”). No deja de ser curioso que un libro como *Hélices*, marcado por la incontenencia verbal y metafórica, termine con estos textos quintaesenciados y cobijados en la poética juanramoniana del poema puro.

---

<sup>186</sup> La parte novena del libro, “Frisos”, está encabezada por una significativa cita de E. D’Ors, de *El valle de Josafat*, «El primer precepto de mi retórica ideal ordena que, bajo la pluma del verdadero escritor, toda palabra sea un neologismo».



Nada de todo ello, obviamente, se le había escapado al propio autor, perspicaz indagador de la obra ajena, quien en el colofón del libro, y a manera de confesión y aclaración exculpatoria escribe:

HÉLICES, libro de poemas varios, disímiles y afines, que recoge las diferentes etapas evolutivas, franqueadas por el poeta, en el orto de su devenir ascensional, fue compuesto de MCMXVIII a MCMXXII inclusive, años paralelos de su adolescencia inquieta y de su espíritu solicitado por múltiples experimentos y avideces innovadoras....

Mas, para no agotar la paciencia del español sentado, que dijera Lope, podemos concluir afirmando que la infructuosidad editorial de la vanguardia histórica no es sólo hija del azar y la desdicha, sino también causa de la propia naturaleza de aquella vanguardia, que, sin embargo, encauzó en el álveo de la experimentación y la búsqueda innovadora las adolescencias inquietas de los jóvenes escritores de la época. Es por ello que los verdaderos frutos de la vanguardia histórica serán los otros frutos de la vanguardia a secas, hijos privilegiados de la “tradición como vanguardia” y de la “vanguardia como tradición”, que conocemos como la poesía del 27. Pero no es menos verdad que estos “verdaderos frutos” no sólo surgen sin solución de continuidad respecto de la llamada vanguardia histórica ultraísta, sino que se entreveran y explican desde ella en buena medida.